

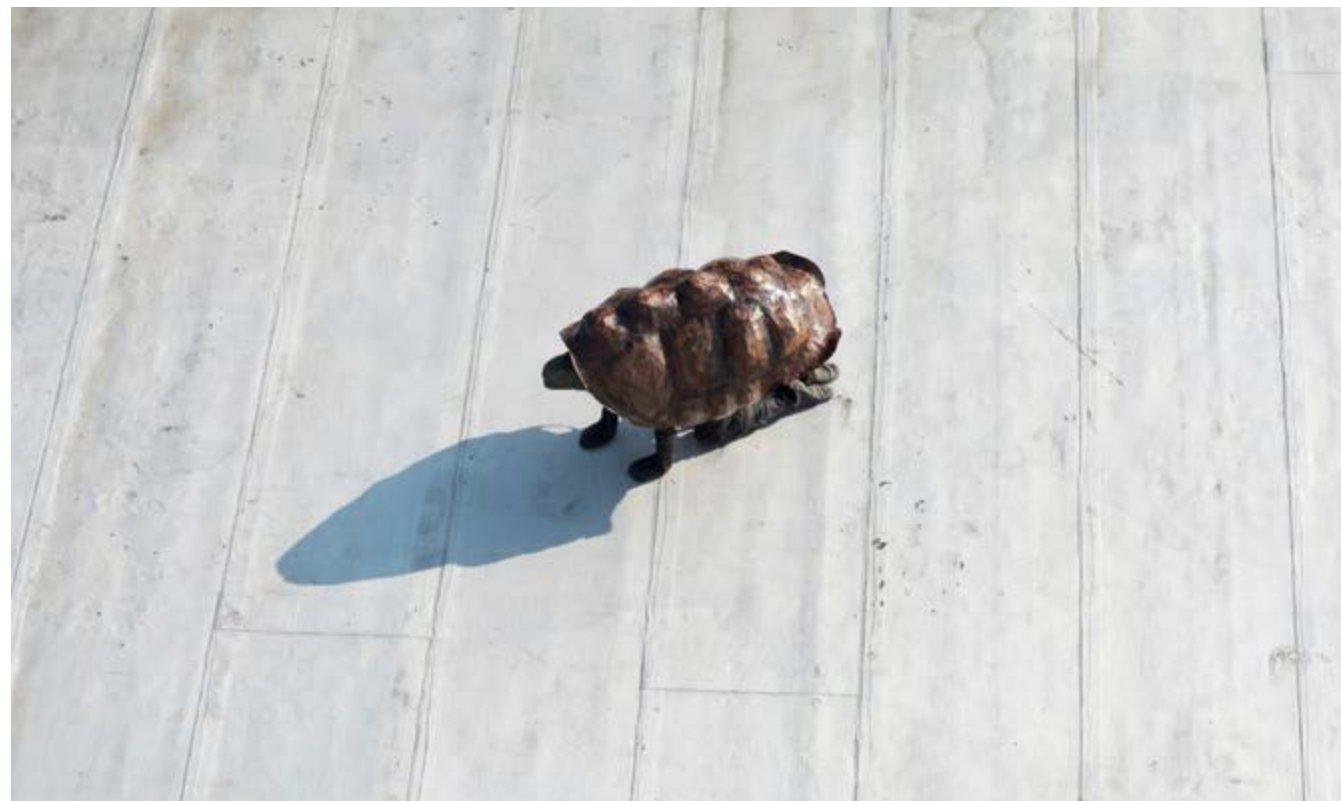
# Eduardo Navarro

Introduce lo sensorial y la percepción en su obra misma. Con socios inesperados, crea obras que introducen al cielo, al mar, a la tierra.

Por Ariel Authier

FOTO PAUL NAVARRETE. CORTESÍA FUNDACION BIENAL. BIENAL DEL CUENCA.

Poema volcánico, 2013.



EN ESTA PÁGINA: arriba, *Sound Mirror*, 2016. Abajo, *Timeless Alex*, 2015.

EN LA SIGUIENTE: *Horses don't lie*, 2013.

FOTO GUI COMES. CORTESÍA DE GALERÍA NARA ROESLE. PASCAL PERICH. CORTESÍA FUNDACIÓN BIENAL MERCOSUL VISUAL ART.



EDUARDO Navarro (Buenos Aires, 1979) es uno de los artistas argentinos con mayor presencia y proyección internacional de su generación, constructor de una obra que permanentemente rehúye de las clasificaciones. Más allá de un aparente silencio hermético que entregan a primera vista sus trabajos, el espectador se ve inmerso en un universo paralelo donde nada es lo que parece, o tal vez sí, pero mucho más. Desde *Timeless Alex*, donde vestido de tortuga realizó un lentísimo recorrido de dos horas intentando llegar a un tiempo más allá de la conciencia, hasta *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*, que con su máquina dosificadora homeopática de 25 litros intentó crear un sistema para sanear el río porteño, sus “acciones” funcionan como antídoto, una suerte de freno meditativo frente al *hyperlinkeo* generalizado y a la aceleración continua de las cosas. Desde *Octopia*, con sus 80 voluntarios activando y convirtiéndose en una escultura/organismo con forma de pulpo, o *Horses don't lie*, donde bailarines con prótesis de caballos exploran el movimiento y el pensamiento más allá de la forma humana, hasta *Sound Mirror*, la instalación que presentó en la última bienal de San Pablo, y para la que construyó un instrumento que conectaba acústicamente una palmera que se encontraba fuera del pabellón de la bienal con la sala de exhibición, la obra de Navarro se nos presenta como una forma nueva de pararse frente al mundo y a las cosas. Verlas con otros ojos, otros cuerpos y de paso, transformarlas.

**Hay una obra tempranísima suya, una que en su página web figura como su primera obra, que lleva por título *Busco socio*. Es un dibujo de 1983, cuando tenía cuatro años, que me resulta muy interesante porque parece una especie de manifiesto, una carta de intenciones bajo ese título y forma. ¿Qué representa para usted el dibujar y qué tipo de socio fue encontrando desde entonces para su trabajo?**

“Dibujar lo hago desde que tengo conciencia. De hecho, todos los días hago cinco o seis dibujos”

Dibujar lo hago desde que tengo conciencia, creo. De hecho, todos los días hago por lo menos cinco o seis dibujos. Está bueno lo que menciona, de esa especie de contrato muy temprano que hice en ese momento con la idea de buscar un socio para alinear de qué manera poder traducir todo ese mundo de los dibujos a un mundo de adultos. Tal vez, donde eso se puede vivir y tener un lugar dentro de un sistema más grande. Lo del socio creo que funciona casi de una manera simbólica, nunca va a aparecer. Pero me parece interesante que en muchos de los trabajos que hice incorporan gente, situaciones que sí son, de alguna forma, entendimientos.

**Sus obras tienen siempre un grado de colaboración importante con otros agentes, con otras personas. Está en conversación con otros especialistas: profesores de yoga, homeópatas, coreógrafos. ¿Cómo funciona ese proceso colaborativo?**

Siempre me interesó la forma en la que puedo, casi como un pulpo, extenderme hasta poder dar con algo que esté fuera del contexto del arte, otro tipo de conocimientos, llevarlos a través de mi trabajo a un lugar que no sea de confort para ellos mismos. Para el homeópata también fue un desafío ponerlo a trabajar en el *Tratamiento homeopático para el Río de la Plata*. No sé si es una sociedad, sino más bien salir a explorar un territorio que no conozco y generar una especie de comunión entre disciplinas y que ocurra algo imprevisto de eso. Creo que hoy, mientras en nuestras sociedades es cada vez más previsible lo que se desea, a mí me interesa trabajar con la incertidumbre de no saber a dónde se va a llegar.

**Es seguramente en ese enfrentarte con cosas extrañas donde surgen posibilidades nuevas, nuevos entendimientos. Fue el homeópata con quien trabajó, el que se refirió al proyecto como algo proveniente de la ciencia ficción. Eso me pareció muy claro, como más allá de las diferencias de lenguaje entendió muy claramente. Es una idea muy interesante entender su obra desde la ciencia y desde la ficción.**

Exacto. Sí, para mí la ciencia ficción es una puerta para imaginar cosas que son entre posibles e imposibles y que aún no llegaron y tal vez nunca lleguen. Es como trabajar en un plano

medio incierto del tiempo.

**La percepción del tiempo funciona como un asunto clave en muchas de sus obras. En *Octopia*, por ejemplo, con los movimientos del pulpo tan lentos como se pueda, intentando moverse más lento que el lenguaje. ¿Cómo funcionan esas relaciones entre el tiempo, el movimiento, la lentitud y el lenguaje?**

Hay muchos ejercicios de meditación que llevan a la mente a un estado de conexión física, entonces si el cuerpo se mueve muy lento, la mente tiene que amoldarse a esa lentitud y en ese amoldarse se llega a un estado donde se desconceptualiza todo. Sobre todo el pensamiento como pensamiento mismo. De hecho, la mayoría de los ejercicios consisten en repetir, por ejemplo decir “pensando pensando”, entonces el pensamiento se relativiza. Era importante que en un trabajo donde se recurre a unas lentitudes quien está transformándose en ese animal tenga la posibilidad de descansar en un estado que no le es familiar, de no estar gobernado por la conceptualización acerca de quién es uno y cuál es el tiempo y cuál es el tiempo del tiempo. Por eso que también trabajé con distintos animales, sobre todo para alcanzar un estado mental distinto.

**Ese trabajo con diferentes animales: el pulpo, el caballo, la tortuga, ¿cómo aparece?**

La forma en que llegué a esos trabajos fue tratando de entender por qué los animales piensan en imágenes, que es una investigación de una mujer de Estados Unidos, Temple Granding. Ella es autista y se volvió una referencia para entender conductas de los animales porque fue la que dijo “los animales, al no conceptualizar, piensan en imágenes”. Entonces para mí lo importante en esos trabajos era alcanzar un estado de pensar con imágenes. Los bailarines pensaban en imágenes. Y la forma de alcanzar ese estado mental, como se alcanza el estado espiritual de un caballo, era moviéndose extremadamente lento para que la mente entrara en un estado no verbal y se accediera a pensar de otra forma. El ejercicio era estar haciendo como una especie de mantra para poder alcanzar ese estado de ser únicamente cuerpo. Entonces las referencias a los animales son como puertas que permiten explorar esos estados

mentales. En el caso de *Timeless Alex*, la tortuga tiene que ver más con hacer que la percepción no tuviese tiempo, que es la conceptualización del tiempo. Entonces fue una especie de mantra, el ser tortuga, una forma donde había algo con lo temporal, con el tiempo y con el cuerpo trabajando el tiempo y entendiendo qué es el tiempo. Para mí era importante cómo a través de la tortuga se puede escapar a esa especie de conceptualización de lo que es el tiempo humano.

**Pareciera una cápsula de tiempo, un tiempo fuera del tiempo lo que intenta producir. Por un lado, está lo que plantea de la relación de los mismos participantes, pero también cómo se posicionan los espectadores. Hay una cuestión de distancia que maneja mucho, el espectador está bastante alejado de lo que ocurre. ¿Cómo funciona esta relación entre el tiempo, distancia y mirada?**

Para mí es crucial el punto de observación del espectador y muy importante la distancia porque cuando uno no termina de ver algo con claridad, al estar lejos lo completa con la imaginación. Entonces en los trabajos del caballo y la tortuga era importante que la distancia fuese suficiente como para que el público no entendiera del todo si se trataba de una persona haciendo de caballo. Me interesa que haya una duda entre qué es lo que está percibiendo la vista y qué es lo que está generando la imaginación.

**Esa transformación se plantea mucho en sus obras, una especie de progresiva pérdida de la forma humana, desde el cuerpo se va disolviendo en estas prótesis que crea. Un juego de máscaras.**

Sí, son herramientas de alguna forma. Permiten alcanzar un estado de transformación, tiene más que ver con algo de un estado mental, de una percepción y de una conceptualización. Creo que todo lo que construyo en relación al cuerpo tiene que ver con una transformación y también con un juego de roles. Porque hay algo que siempre me pareció muy interesante, cuando te hipnotizan lo que se dice es que no es que tú te conviertes en gallina, sino que la gallina se convirtió en humano. Está esa duda de los juegos de roles. Tiene que generar un estado de duda esa transformación también. En

“Hay mucho de sensorial y de percepción en la contemplación de las obras que busco sea parte del trabajo”

*Timeless Alex*, yo de alguna forma estaba en una tortuga interpretando una persona y no una persona en una tortuga y eso se alcanza después de un rato largo haciendo esa práctica de transformación.

**Hay un elemento muy táctil en sus obras, a pesar de que no son necesariamente para tocar y que trabajan con la mirada, pero se establece un diálogo entre el tacto y la mirada. Como si se tratara de tocar con la mirada y de mirar con las manos. ¿Cómo funcionan en sus obras esos cuerpos alterados?**

Sí, hay algo de tratar de tocar con la percepción, con la vista, más que con la mano. El tiempo de la distancia y el tiempo que tarda una imagen en llegar a nuestra mente, cómo la traducimos. Hay mucho de lo sensorial y de la percepción en la contemplación de las obras, que busco sea parte misma del trabajo. Me interesa entender el cuerpo desde un lugar muy primario, como si fuera una suerte de mecánica en donde un engranaje activa algo más grande junto con la percepción. Pero me parece importante que dentro de esa dinámica del cuerpo entren en juego entidades más grandes que el cuerpo, como el cielo o el agua. Es como entregarle el conocimiento a entidades que no son humanas, como dejar que el cielo sea el que coordine el movimiento del cuerpo, como en el trabajo *Instrucciones desde el cielo*. O como en *Octopia*, donde la estructura es tan grande que es como que toma una suerte de entidad propia y es el pulpo el que usa a las personas para activarse. Es una entrega del cuerpo a algo más grande que el cuerpo.

**Pero es ese mismo cuerpo el que termina modificando a las cosas, a los elementos más grandes. De alguna manera, si no se moviera ese cuerpo, la nube tampoco se estaría moviendo. Pienso en *Sound Mirror*, allí lo interesante es quién está escuchando a quién, de alguna manera.**

Sí, por eso mencionaba antes lo de la duda. De alguna forma se abre un libro a la mitad, exactamente, y ninguno tiene ni una página de más ni de menos. En el trabajo de la Bienal para mí era importante decir “estoy

colaborando con un ser vivo”, que creo que es la primera vez que lo hice. Desde ya que la palmera recibe todo lo que ocurre alrededor de la palmera. Entonces todo lo que ocurría en la bienal viajaba a la palmera y algo de la palmera viajaba a la bienal. El trabajo era como una cosmología que está ahí, que lo entendemos lo mejor que podemos, pero nadie sabe realmente qué es una palmera.

**Esa obra me hace recordar mucho a la película *Solaris*, de Andrei Tarkovski, esa relación del afuera y el adentro y cómo uno termina generando al otro, casi inventándolo y no se sabe quién es quién al final.**

Esa película la vi hace mucho, no la recuerdo perfectamente, pero cuando la vi me pareció super interesante cómo imaginar un ser vivo pero abstracto a la vez, desde las emociones.

**Al mismo tiempo trabaja muchas veces en el límite del absurdo. Una especie de encuentro con lo inesperado en el que favorece mucho la presencia del humor.**

Sí, es cierto, las obras tienen mucho humor. Creo que el humor tiene que ver más que nada con una forma de encontrar una ventana, una forma de reprogramación. Como que es lo impredecible, lo espontáneo y muchas veces las ideas surgen así, no son ideas que trabajo durante tres años. Por ejemplo, la obra de la Bienal de San Pablo surgió de muchas, muchas ideas que se condensaron en una sola y la idea es casi caricaturesca en sí misma: la dimensión, la escala. Para mí también es importante que las personas nunca terminen de entender exactamente de qué se trata porque me parece que en eso encuentro bastante libertad como para no generar una obra donde las personas dicen “Ah, esto es un Eduardo Navarro”, eso es lo que yo no quiero. Creo que el factor sorpresa hace que ningún trabajo se repita. Es por eso también que cada trabajo que empiezo es como empezar de cero para mí, como una especie de ¿y ahora que? 